Obecne – nieobecne. Modele kobiecości w polskiej i niemieckiej kulturze

Joanna Jabłkowska, Magdalena Saryusz-Wolska

Modele rodziny, w których zadania kobiet podporządkowane są prokreacji i wychowaniu potomstwa oraz pracom domowym, natomiast na mężczyznach spoczywa odpowiedzialność za utrzymanie żony i dzieci, a nierzadko także innych krewnych, obecne są zarówno w społeczeństwie polskim, jak i niemieckim – od średniowiecza aż po XXI wiek. Sytuacja kobiet w Polsce i w krajach niemieckojęzycznych wynikała z dominujących w Europie chrześcijańskich wzorców rodziny. W obu kulturach istniały różne formy tego ogólnego modelu, co w Niemczech wynikało z politycznego, religijnego, klasowego i edukacyjnego rozwarstwienia kraju, w Polsce zaś spowodowane było silną polaryzacją społeczną i utratą suwerenności pod koniec XVIII w., czego konsekwencją było przenikanie się odmiennych narodowych modeli życia rodzinnego. Z tego powodu synteza problematyki kobiet i rodziny w historii Polski i Niemiec możliwa jest jedynie w ograniczeniu do kulturotwórczych grup społecznych, które były w stanie krytycznie oceniać rzeczywistość i tworzyć jej nowe wzorce. W Niemczech XVIII w. ta normotwórcza rola przypadła przede wszystkim inteligencji mieszczańskiej (*Bildungsbürgertum*) oraz niektórym kręgom arystokratycznym; w Polsce zaś wybranym rodom szlacheckim, a od utraty niepodległości także środowiskom walczącym o suwerenność kraju.

Nowe podejście do zadań rodziny, a tym samym i kobiet, w społeczeństwie niemieckim przyniosła reformacja, a prawdziwy przełom przypadł na okres od XVIII do XIX wieku. Zaczęto wówczas stopniowo odchodzić od dominującego w Europie modelu licznej i wielopokoleniowej rodziny, w której żona i gospodyni pełniła co prawda ważną rolę, ale dominował mąż i ojciec. W polskim i niemieckim dyskursie publicznym na początku XIX w. pojawiły się głosy o nieporównywalności kobiecej i męskiej natury. Ważnym impulsem do zaakceptowania owego „naturalnego" podziału była intensywnie recypowana w obu kulturach filozofia Jana Jakuba Rousseau. Natomiast istotne różnice kulturotwórczych modeli rodziny w społeczeństwach polskim i niemieckim wynikały w znacznym stopniu z odmiennej historii mieszczaństwa

w obu krajach. Z jednej strony osiemnastowieczna idea harmonii płci przekształciła się w niemieckim obszarze językowym w nowy, bardziej patriarchalny, porządek społeczny; z drugiej zaś – wraz z szybszym postępem urbanizacji i industrializacji, domowe zadania kobiety traciły na znaczeniu. Tymczasem model polskiej rodziny był w mniejszym – niż w Niemczech – stopniu uzależniony od reprezentowanego przez nią stanu, a w większym od zaboru, w której przyszło jej funkcjonować. Ze względu na kontrolę sfery publicznej przez zaborcę, emancypacja kobiet nie mogła się w Polsce rozwijać równie intensywnie jak w krajach zachodniej Europy i dopiero pozytywizm przyniósł dostrzegalne zmiany. Mimo to już w pierwszej połowie XIX w. polskie żony i matki z zacisza domowego ogniska wpływały na kształtowanie się postaw patriotycznych, uzupełniając tym samym polityczny potencjał mężczyzn, osłabiony przez utratę suwerenności, krwawe powstania i konieczność walki w szeregach obcych armii.

W Niemczech świadomość genderową dodatkowo prowokował rozwój lewicy. Historia niemieckiego ruchu kobiet rozpoczęła się w trakcie Wiosny Ludów 1848 r., a w latach osiemdziesiątych XIX w. powstał kobiecy ruch robotniczy. W roku 1865 powstał Allgemeiner Deutscher Frauenverein, w 1894 r. – Bund Deutscher Frauenvereine, do którego przystąpiły 34 organizacje kobiece. Do → I wojny światowej niemieckie dążenia emancypacyjne nie były wprawdzie najsilniejsze w Europie, ale mimo to okazały się pod wieloma względami skuteczne. Podobnie jak Polki, Niemki uzyskały prawo wyborcze po I wojnie światowej. Rozpocząwszy pracę zawodową – niejako z konieczności – w czasie wojny, kobiety w obu krajach coraz częściej utrzymywały się same także w okresie międzywojennym – nie tylko ze względu na ekonomiczną konieczność, ale także z uwagi na własne aspiracje. Jednak w okresie narodowego socjalizmu w Niemczech na powrót przypisano im cnoty wyłącznie „domowe". Wielu historyków podkreśla wręcz mizoginiczny charakter niemieckiego społeczeństwa lat 1933–1945 oraz podporządkowanie kobiet doktrynie państwowej.

Ponieważ także w powojennych dziejach europejskiego feminizmu (zachodnio)niemiecki ruch kobiet był silniejszy i lepiej zorganizowany niż jego polskie warianty, nie powinno dziwić, że tak zwana „przeciętna Polka" nadal żyje w rodzinie bardziej patriarchalnej niż jej odpowiedniczka zza Odry. Jest charakterystyczne, że wydarzenia roku 1968, które w Niemczech znacznie przyspieszyły emancypację kobiet, w Polsce były skoncentrowane wokół problemów narodowych. Jak wskazują badania socjologiczne, Polka w życiu codziennym nadal silniej odczuwa wpływ Kościoła katolickiego, a także spuściznę czasów → komunizmu, gdy ostatecznie rozpadła się rodzina wielopokoleniowa, skutkiem czego coraz więcej obowiązków przybywało i tak już pracującej pani domu (w tej sferze można także dostrzegać pewne zbieżności z sytuacją kobiet w NRD). O ile zatem omawiane niżej obrazy niemieckiej kobiety należą

do przeszłości, to w przypadku Polek nadal odczuwalny jest ich wpływ na mentalność społeczną.

Siła stereotypu

Gdyby zapytać Polaków o to, jakie są niemieckie kobiety, wielu odpowiadających zasugerowałaby się zapewne stereotypem „kury domowej", która w fartuchu i w zasupłanej na głowie chustce (by włosy nie wpadały do jedzenia), dba o sterylną czystość w mieszkaniu i nie wtrąca się w sprawy męża. Gdyby Niemców zapytać o polskie kobiety, odwołaliby się prawdopodobnie do funkcjonującego od XVIII w. stereotypu „pięknej Polki", która jednak nie nadaje się na wierną towarzyszkę życia. Dopiero w dalszej kolejności Polka kojarzy się z heroizmem i gotowością do poświęcenia się – tak dla rodziny, jak dla ojczyzny – oraz z katolicką pobożnością. Nie dysponujemy stosownymi danymi empirycznymi na poparcie naszych intuicji – opieramy je na długowieczności dwóch silnych kulturowo obrazów. Niemiecki wyraża się w sloganie KKK (*Kinder – Küche – Kirche* / Dzieci – Kuchnia – Kościół), polski zaś – w figurze Matki Polki. Oba stereotypy wiążą się z odmiennymi modelami kobiecości, ponieważ dominująca w obu krajach kultura chrześcijańska w różny sposób przetwarzała role płciowe. Zarówno w Niemczech, jak i w Polsce ich rozwój przypada na wiek XIX, a popularność zyskują głównie dzięki literaturze. „Martyrologiczne skłonności" i patriotyzm, które odróżniały polskie matki od matek z innych europejskich krajów, miały jednak ograniczone możliwości ekspresji w zdefiniowanych przez zaborców realiach społeczno-politycznych. Dlatego Matki Polki spotykamy przede wszystkim w sferze kultury symbolicznej. Tymczasem rzeczywistość społeczna w mieszczańskich Niemczech stanowiła doskonały grunt dla wcielania w życie ideałów KKK. Temu konserwatywnemu spojrzeniu na rolę kobiety przeciwstawiały się intelektualne elity. Z tego powodu w kulturze wysokiej, współkształtującej tożsamość kulturową Niemców, prawie nie odnajdziemy „kury domowej". Zastępują ją inne kobiece postaci.

KKK – w stronę upadku konserwatywnego stereotypu

Sloganowi KKK poświęcony został obszerny artykuł Sylwii Paletschek w niemieckiej publikacji *Deutsche Erinnerungsorte* (2001). Autorka przypomina, że narodził się on w XIX w. i był konotowany negatywnie. Nie jest jednak pewne, kto po raz pierwszy użył określenia KKK. Simone de Beauvoir pisze, że był to „ideał Napolenona"[1] (→ Napoleon), co sugerowałoby, że KKK to stereotyp narzucony Niemkom z zewnątrz – choć określał

[1] Simone de Beauvoir, *Druga płeć*, przeł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, Warszawa 2003, s. 158.

rolę kobiety w niemieckim społeczeństwie, to popularność zyskał przede wszystkim w innych krajach. W samych Niemczech posługiwano się nim głównie w kręgach feministycznych, podkreślając dysproporcję ról płci. Jedynie w wyjątkowych przypadkach uzależniona od patriarchalnego systemu kobieta oceniana była pozytywnie. Paletschek wskazuje na drugą połowę XIX w. jako czas, kiedy rola matki, żony i strażniczki cnót chrześcijańskich stała się programem politycznym: zarówno kanclerz → Bismarck, jak i cesarz Wilhelm II (1859–1941) (istnieją również przypuszczenia, że to on spopularyzował omawiany tu slogan) byli zwolennikami jasnego podziału ról społecznych, a uosobieniem niemieckiej „niewiasty" tego okresu była religijna oraz poświęcająca się mężowi i dzieciom cesarzowa Augusta Wiktoria (1858–1921). „Rodzinny" światopogląd tego okresu współkształtowało założone w 1853 r. czasopismo *Die Gartenlaube* (dosł. altana), które propagowało wartości mieszczańskie. Zawarte w nim publikacje nawiązywały początkowo do oświeceniowych *Moralische Wochenschriften* (dosł. moralne tygodniki), prasy wychowującej „świadomych obywateli". Po zjednoczeniu Niemiec w 1871 r. *Die Gartenlaube* popierała społeczną politykę cesarstwa i propagowała model rodziny, opierającej się na cnotach kojarzonych dziś z KKK. O ile jednak w społeczeństwie niemieckim XVIII i XIX w., a także pierwszej połowy XX w., można odnaleźć potwierdzenie stereotypu KKK (choć Niemcy nie stanowią tu wyjątku, gdyż we wszystkich krajach europejskich tego okresu kobieta musiała się podporządkować patriarchalnym strukturom), to w przedstawieniach literackich i artystycznych ideał kobiety był bardzo oddalony od zamkniętej w domu matki i żony.

Większość niemieckich intelektualistów nie podzielała programu politycznego cesarstwa, w który wpisane były autorytarne struktury rodziny i państwa. Satyrą na taki porządek społeczny jest, między innymi, powieść *Poddany* (1918, wyd. pol. 1951 – pod tytułem *Podwładny*, w późniejszych wydaniach *Poddany*), traktująca o społeczno-politycznych okolicznościach, które – jak się później okazało – leżały u podłoża III Rzeszy. Narodowy socjalizm i wywodzący się z jego ideologii mizoginizm nie odnosił się jednak do niemieckich, lecz przede do wszystkim „obcych" kobiet. Rzecz jasna, Kościół wyłączony był wówczas z symbolizowanej przez KKK triady, ale trzeba pamiętać, że już w czasach wilhelmińskich skrótu tego nie można było odczytywać dosłownie. *Kirche* oznaczało jedyną, poza domem i rodziną, sferę społeczną, do której dopuszczano kobiety. Trzecie K symbolizowało zatem nie tyle potrzebę aktywnego uczestnictwa w praktykach religijnych, lecz wyłączenie kobiet ze wszelkich innych obszarów życia społecznego; było raczej sygnałem wykluczenia niż sugestią działań, które wykraczałyby poza troskę o dzieci i męża. W tym sensie *Kirche* można interpretować w znaczeniu poza- lub ponadreligijnym, niezwiązanym zresztą z konkretnym wyznaniem; ponieważ hasło KKK formułowane jest zwykle jako projekcja negatywna lub w znaczeniu satyrycznym, to nie jest istotne, czy ostatnie K odnosi do Kościoła katolickiego czy protestanckiego.

Popularność omawianego tu sloganu sugerowałaby, że „kura domowa" stanowiła ideał kobiecości lub przynajmniej silnie obecny w pamięci kulturowej stereotyp,

z którym w samych Niemczech kojarzono kobiety ograniczone do roli matki i posłusznej żony. Tymczasem równolegle z owym negatywnie wartościowanym w sferze kultury symbolicznej, aczkolwiek funkcjonującym w kulturze życia codziennego modelem, istniał też mit gotowej do poświęceń „niemieckiej matki"[2], porównywalny z Matką Polką.

Oprócz dwóch wspomnianych okresów, przełomu XIX i XX w. oraz lat 1933–1945, nie kreślono korespondujących z modelem KKK ról społecznych, w sposób programowy. W obu przypadkach przyczyny negatywnej „popularności" KKK w dyskursie feministycznym oraz pogardliwego obrazu Niemki poza obszarem Niemiec kryły się w relacji między militarną i polityczną siłą państwa a jego społecznym konserwatyzmem. Autorytarny porządek Drugiego Cesarstwa i III Rzeszy do dziś utożsamiany jest w krajach, które zostały dotknięte przez pierwszą i przede wszystkim drugą wojnę światową, z niemieckim „charakterem narodowym". Krótkie interludium, wyznaczone przez okres Republiki Weimarskiej, stwarzało, co prawda, szanse na rewizję wykreowanego po zjednoczeniu Niemiec z 1871 r. obrazu silnego i brutalnego „wilhelmińsko-bismarckowskiego" Niemca oraz podporządkowanej mu Niemki, jednak w ciągu zaledwie czternastu lat demokracji, w czasie ciągłych kryzysów gospodarczych i zapaści politycznych nie udało się przekonać Europy do nowego wizerunku niemieckiego społeczeństwa. KKK to zatem nie tyle kulturowa ikona kobiety, co pokłosie negatywnego stereotypu brutalnego i skutecznego w działaniu Niemca. Jego rodząca dzieci żona miała obsługiwać męża, nie zadawać pytań, dbać o wykrochmaloną pościel, wyszorowaną podłogę oraz czyste i najedzone potomstwo. Ten satyryczny obraz zyskał popularność w Republice Federalnej, gdy wykorzystywano go jako kontrast w kreowaniu wizerunku współczesnej demokracji, odmiennej od konserwatywnego społeczeństwa II i III Rzeszy.

W języku potocznym slogan KKK nabrał ironicznej wymowy dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Zaczęto go parafrazować, przeciwstawiając tradycyjnemu rozumieniu KKK nowe znaczenia: pejoratywne *Körper, Kohle, Konsum* (ciało, forsa, konsumpcja) lub *Karriere, Kosmetik, Konsum* (kariera, kosmetyki, konsumpcja), a także pozytywne, jak na przykład: *Kinder, Kirche und Kultur* (dzieci, Kościół i kultura). Historia semantyki KKK pokazuje, że jest to obraz negatywny, który odpowiada współczesnemu dyskursowi historycznemu, przeciwstawiającemu obraz zamkniętego, konserwatywnego, zacofanego, patriarchalnego i autorytarnego społeczeństwa z przeszłości otwartemu, postępowemu, demokratycznemu i tolerancyjnemu społeczeństwu współczesnemu.

Powstaje pytanie, jak dzieje niemieckiej kultury, która zaczęła wypracowywać cechy „narodowe" dopiero w XVIII w., wpłynęły na kształtowanie się obrazu KKK. Już w średniowieczu kobiety spełniały ważną kulturotwórczą rolę. Tak zwana *Minne*, czyli platoniczna miłość do wybranki serca opiewana w zrytualizowanej liryce przez

[2] Por. Barbara Vinken, *Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos*, München 2001.

minnesingerów, negowała biologiczną rolę kobiety jako matki, nie nadawała jej żadnych społecznych funkcji służebnych i miała świecki charakter. Kulturową równość płci mogłyby poświadczać średniowieczne pisarki czy intelektualistki, takie jak mniszka i wizjonerka Hildegarda z Bingen (1098–1179), jednak *de facto* – o żadnej równości nie było mowy. Zarówno *Minne*, jak i rozpowszechniony w całej ówczesnej Europie kult maryjny podnosiły społeczny status kobiet jedynie wśród arystokracji. Oba modele wykazywały zresztą cechy „typu idealnego", bardzo oddalonego od realiów życia codziennego, w których przynależność płciowa determinowała stosunki międzyludzkie. Ponieważ na strukturę rodziny największy wpływ miał Kościół, aż do reformacji, która otworzyła drogę do zróżnicowania życia rodzinnego w Europie, trudno wyróżnić cechy narodowe w podziale ról między kobietą a mężczyzną. Podobnie jak w Polsce, kult maryjny sakralizował postać matki – opierały się na nim pierwsze i ostatnie K w omawianym sloganie. Na tle ideału macierzyństwa z innych krajów nie było w tym jednak nic szczególnego.

Ponieważ prywatna sfera działalności człowieka została dowartościowana w niemieckim pietyzmie i sensualizmie (*Empfindsamkeit*), w XVIII w. rola kobiety jako wychowawczyni i opiekunki dzieci (*Kinder*) oraz strażniczki domowego ogniska (*Küche*) nabrała nowego znaczenia, podbudowanego teoriami filozoficznymi. Tym samym wkraczamy w obszary oddalone od społecznej rzeczywistości, a kształtujące ideowy dyskurs związany z KKK. Działalność mężczyzny w sferze publicznej i praca kobiety w obszarze prywatnym postrzegane były jako poniekąd równoważące się. Kobiety także potrzebowały specyficznej edukacji, a podział ról nie polegał – w myśl filozofii niemieckiego oświecenia – na przekonaniu o ich niższym potencjale intelektualnym. Teksty literackie powstałe między oświeceniem a romantyzmem krytycznie przedstawiały postaci mizoginicznych mężczyzn i niewykształconych, pustych kobiet; lansowały natomiast obraz kobiety mądrej, rozważnej i wykształconej. Bohaterki dramatów i powieści miały często intelektualną lub moralną przewagę nad swymi partnerami. Ich przykłady znajdziemy zarówno w utworach oświecenia, jak i klasyki (Christian Fürchtegott Gellert, Johann Elias Schlegel, Gotthold Ephraim Lessing, Sophie von La Roche, Fryderyk Schiller, → Johann Wolfgang Goethe). Ideałem niewieścim była wówczas racjonalnie myśląca, podejmująca samodzielne decyzje i przede wszystkim panująca nad afektami kobieta, która dobrowolnie rezygnowała z działalności publicznej i wycofywała się w obszar domowego ogniska, by w tym zakresie spełniać swe społeczne obowiązki (analogiczny model znalazł także akceptację w dziewiętnastowiecznej Polsce, przyczyniając się do rozwoju omawianej dalej figury Matki Polki). Pod koniec XVIII w. tak zarysowany obraz damskich cnót znalazł wysublimowaną ilustrację w słynnej sentencji Księżniczki z dramatu *Torquato Tasso* Goethego: „Mąż chce wolności, a niewiasta cnoty"[3]. Nie jest to bynajmniej komentarz

[3] Johann Wolfgang Goethe, *Torquato Tasso*, przeł. Ludwik Hieronim Morstin, w: idem, *Dzieła wybrane*, wyb. i oprac. Stefan H. Kaszyński, t. 2, Poznań 2002, s. 181–290, tu: s. 214.

do modelu KKK, albowiem literackie córki, żony, matki i kochanki tego okresu, które podporządkowane były partykularnym męskim interesom, a także ograniczającym ich wolność wymogom Kościoła, przedstawiano często jako ofiary autorytarnego porządku. Przejmujące przykłady tragicznych losów młodych dziewczyn znajdziemy w tak zwanych „mieszczańskich tragediach" (*bürgerliches Trauerspiel*) Gottholda Ephraima Lessinga (1729–1781) – *Miss Sara Sampson* (1755), *Emilia Galotti* (1772, wyd. pol. 1816) czy Fryderyka Schillera (1759–1805) – *Intryga i miłość* (1783, wyd. pol. 1850) i w balladach Gottfrieda Augusta Bürgera (1747–1794) – *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain* (1782), a w okresie późniejszym na przykład w twórczości Fryderyka Hebbla (1813–1863) – *Maria Magdalena* (1843, wyd. pol. 1905) czy Theodora Fontanego (1819–1898). Ze szczególną intensywnością na problemy te zwracają uwagę twórcy epoki burzy i naporu (ok. 1770–1785). Symbolem prowadzącej do nieszczęścia, obłudnej i autorytarnej moralności stała się wówczas nieszczęśliwa dzieciobójczyni, odtrącona przez rodzinę dziewczyna, która z rozpaczy morduje swe dziecko. Goethe, który w pierwszej części *Fausta* (1808, wyd. pol. 1816 i późniejsze tłumaczenia) stworzył niemiecką ikonę porzuconej kochanki, nie przypisuje winy za tragedię Małgorzacie, lecz patriarchalnemu społeczeństwu utrzymującemu dziewczynę w nieświadomej zależności.

Nie sposób nie dostrzec paradoksów i sprzeczności tego okresu. Właśnie epoka burzy i naporu wykreowała typ geniusza, człowieka wolnego od wszelkich ograniczeń społecznych, politycznych czy religijnych, idealnego artystę – rzecz jasna: mężczyznę. Mimo to w XVIII i na początku XIX w., gdy dyskurs niemiecki w związku z rodzącą się w czasie wojen napoleońskich polityczną tożsamością narodową rozpoczynał przepracowywanie pojęcia „niemieckości" (przynajmniej w sensie kulturowym), dominujący ideał kobiecości wcale nie odpowiadał sloganowi KKK. Co prawda, obszarem zarezerwowanym dla kobiet rzeczywiście było „ognisko domowe", jednak wzór stanowiła raczej kobieta-partnerka niż kobieta podporządkowana. Literacki i kulturowy dyskurs wykreował ponadto figurę heroiny, która – podobnie jak mężczyzna – wkraczała w sferę publiczną. Przykładów takich bohaterek dostarczają (bezdzietne) protagonistki dramatów Fryderyka Schillera: Maria Stuart, Elżbieta i Joanna d'Arc czy główna bohaterka dramatu Goethego, Ifigenia, będąca wcieleniem człowieka autonomicznego, kierującego się własnym rozumem i poczuciem moralności. Fakt, że zdaje sobie ona sprawę ze swojej podporządkowanej pozycji oddają jej słowa:

> Waśni z Bogami nie toczę, a jednak
> Pożałowania godzien stan kobiety:
> W domu i w boju panem jest mężczyzna
> I w cudzej stronie umie pomóc sobie.
> On panem w domu, on zwycięzcą w polu
> I śmierć szlachetna jest jego udziałem.
> A jak ścieśnionym jest szczęście kobiety!

Wszakże już słuchać szorstkiego małżonka
Jest obowiązkiem, jest nawet pociechą;
A cóż dopiero, jeśli losy wrogie
W obce gdzieś kraje zapędzą niewiastę![4]

Kościół jako instytucja spełniająca funkcje normatywne i kontrolne, odgrywał w życiu większości protagonistek literatury oświecenia, burzy i naporu oraz klasyki rolę na ogół drugorzędną, nadmierna religijność zaś kojarzona była z obłudą i dewocją. Warto też zwrócić uwagę, że owe literackie przedstawienia pomijały cnoty związane z prowadzeniem domu (*Küche*). Ilustracją różnic między polskim a niemieckim dyskursem o roli kobiet na przełomie XVIII i XIX w. może być porównanie popularnej w owym czasie także w Polsce ballady Bürgera *Lenore* (1774, wyd. pol. 1822 pt. *Adela*, 1825 pt. *Lenora*[5]) z jej polską „przeróbką", czyli z *Ucieczką* (1832) → Adama Mickiewicza. Zestawienie to unaocznia, że ostatnie słowo sloganu KKK (*Kirche*) ma dużo silniejszy związek z kobietą polską niż niemiecką. W pierwszej części ballady Bürgera przedstawiona została krótko sytuacja polityczna, na tle której rozgrywa się tragedia Lenory. Jest koniec wojny siedmioletniej (1756–1763). Mężczyźni wracają do domu. Lenora daremnie czeka na Wilhelma i zaczyna złorzeczyć nie tylko swemu losowi, lecz także Bogu. Matka – reprezentująca tradycyjny, autorytarny sposób myślenia – próbuje przekonać Lenorę, że należy poddać się Boskim wyrokom. Ta jednak nie chce pogodzić się ze swym losem i buntuje się, wzywając kochanka, który faktycznie się zjawia (Lenora nie rozpoznaje w nim upiora) i porywa narzeczoną. Koszmarna nocna ucieczka kończy się na cmentarzu, gdzie nad obojgiem bohaterów zamyka się grób. Potępienie dziewczyny, która bluźni Bogu, jest najbardziej prawdopodobną wykładnią ballady, lecz Lenora nie ma cech bohaterki negatywnej. Jej grzech wydaje się usprawiedliwiony, choć w surowym protestanckim społeczeństwie – Bürger był synem pastora – grzechem pozostaje. W polskiej *Ucieczce* wojna nie jest historycznie określona, a Panna nie ma imienia, wobec czego nie ma też własnej tożsamości. Nie dyskutuje z matką, nie złorzeczy niesprawiedliwości Boskiej, lecz ucieka się do ludowych sposobów, dzięki którym może przywołać ducha ukochanego. Dopiero w czasie ucieczki upiór każe jej wyrzucać symbole religijne. Panna zaś jest mu posłuszna. Koniec ballady Mickiewicza znacznie różni się od niemieckiego pierwowzoru. Nad Panną i jej narzeczonym zamyka się wprawdzie grób, podobnie jak nad Lenorą i Wilhelmem, lecz na drugi dzień ksiądz odmawia modlitwę nad mogiłą, co jest wyraźną oznaką nadziei na wybaczenie i zbawienie. Podczas gdy niemiecka Lenora to buntowniczka, walcząca o swe szczęście i nieakceptująca porządku świata,

[4] Johann Wolfgang Goethe, *Ifigenia w Taurydzie*, przeł. Jan Kasprowicz, w: idem, *Dramaty wybrane*, wyb. Stefan Lichański, t. 2, Warszawa 1984, s. 69–138, tu: s. 71–72.

[5] Data pierwszego polskiego przekładu *Lenory* podana została orientacyjnie. Jej precyzyjne określenie jest o tyle trudne, że ballada ta funkcjonowała wpierw w środowisku filomatów w postaci przeróbek i parafraz (tak polskich, jak i rosyjskich). Por. hasło *Bürger Gottfried August*, w: *Mickiewicz. Encyklopedia*, red. Jarosław Marek Rymkiewicz, Warszawa 2001, s. 62–63.

w którym żyje, polska Panna jest uległą dziewczyną, która daje posłuch ukochanemu i tylko jemu. Lenora zostaje za swój brak pokory ukarana wiecznym potępieniem, Pannie natomiast może zostać wybaczone.

Niemiecki romantyzm zaczął przypisywać płci role naturalne, co jednak w realiach życia społecznego nie stanowiło nowości: kobiety częściej niż w oświeceniu przedstawiano jako matki. Jednocześnie właśnie w romantyzmie i w okresie postromantycznym, tak zwanym *Vormärzu*, literatura i dyskurs kulturowy zaczęły kreować kobietę wyemancypowaną intelektualnie oraz dokonującą samodzielnego wyboru partnera, co w XVIII w. było jeszcze niedopuszczalne. Potwierdzenie tej tendencji można odnaleźć w skandalizującej powieści Fryderyka Schlegla (1772–1829) *Lucinde* (1799) lub w postaciach pisarek, intelektualistek i organizatorek życia kulturalnego w „salonach", takich jak: Dorothea Schlegel (1764–1839), Caroline Schlegel-Schelling (1763–1809), Henriette Herz (1764–1847), Rahel Varnhagen von Ense (1771–1833) czy Bettina von Arnim (1785–1859). Znaczącą rolę kulturotwórczą odgrywały w tym czasie wykształcone Żydówki, wśród nich głównie Rahel Varnhagen, przyjmująca w swym salonie najsłynniejszych intelektualistów ówczesnego Berlina.

Mimo tej – w społecznym wymiarze wciąż pozornej – równości płci, wraz z rozwojem rodziny (mało)mieszczańskiej zaczął dominować kulturowy model kobiety podporządkowanej. W drugiej połowie XIX w. coraz trudniej było odnaleźć samodzielnie działające bohaterki i heroiny. Tym niemniej, literatura kreśliła figury kobiet zależnych od mężczyzn, ale silnych: niemieckich Penelop, czekających na męża lub narzeczonego, tudzież dobrowolnie rezygnujących z miłości, która mogłaby unieszczęśliwić stojącego wyżej w społecznej hierarchii ukochanego. Pojawiły się także kobiety odważnie poszukujące szczęścia poza małżeństwem i samodzielnie decydujące o swym losie. Odnajdziemy je w powieściach i nowelach realizmu mieszczańskiego, w utworach Gottfrieda Kellera (Szwajcar, 1819–1890), Adalberta Stiftera (Austriak, 1805–1868), Wilhelma Raabego (1831–1910), Theodora Storma (1817–1888), przede wszystkim zaś w prozie Theodora Fontanego (*Effi Briest* 1895, wyd. pol. 1974). Jednocześnie, w drugiej połowie XIX w. w Niemczech największą popularnością cieszyła się powieść *Soll und Haben* → Gustava Freytaga. Wykreowana w niej postać Sabine Schröter zdaje się wspierać stereotyp KKK – z tym jednak zastrzeżeniem, że Sabine jest w utworze dużo słabiej wyeksponowana niż inne bohaterki.

W drugiej połowie XIX w., gdy w porządku społecznym mieszczańskich Niemiec mężczyźni dominowali nad kobietami, slogan KKK funkcjonował jako swoisty wyrzut sumienia. Pisarze, intelektualiści czy malarze przedstawiali bohaterki silne moralnie i nierzadko górujące intelektualnie nad ich partnerami. Postępująca emancypacja kobiet na przełomie XIX i XX w. spowodowała, że literatura i sztuka modernizmu stworzyły bardzo różne typy niewieście, stanowiące odzwierciedlenie męskich lęków przed kobiecą dominacją: od *femme fatale* (często uosabianej przez postać prostytutki), poprzez *femme fragile*, *femme enfant*, aż po niepokalaną świętą. W całym obszarze niemieckojęzycznym tego okresu motyw kobiety najpełniej rozwinął się

literaturze i sztuce austriackiej – od utworów Arthura Schnitzlera (1862–1931) po obrazy Gustava Klimta (1862–1918), ale i w niemieckiej kulturze znajdziemy alternatywne i nowe typy kobiece (na przykład w dramatach o Lulu Franka Wedekinda (1864–1918) *Duch ziemi* – 1895 i *Puszka Pandory* – 1913, wyd. pol. 1981). Fascynację kobietą fatalną, tajemniczą i uwodzicielską – uosabiającą przeciwieństwo KKK – odzwierciedla także malarstwo przełomu wieków XIX i XX. Zmysłowo piękne kobiety wiedeńskiej secesji (na przykład w twórczości Klimta), obsceniczne przedstawienia Egona Schielego (1890–1918) lub Oskara Kokoschki (1886–1980), skandale obyczajowe, wywołane przez malarza i architekta Adolfa Loosa (1870–1933) zwracają uwagę na kobiecość nieokiełznaną i erotyczną. Konteksty te przypomniała wystawa *Naga prawda. Klimt, Schiele, Kokoschka i inne skandale*, zorganizowana we Frankfurcie nad Menem w 2005 roku. Już w XIX w., gdy tabu obyczajowe było silniejsze niż w okresie wyzwolonego *fin de siècle'u*, malarstwo wyraźniej niż literatura podkreślało potrzebę wyzwolenia erotyzmu. Przemiana ta nie dawała jeszcze kobietom w życiu społecznym żadnych nowych praw, lecz w sferze symbolicznej wskazywała na początek końca epoki niewiasty podporządkowanej. Matczyno-kuchenny żywioł kobiety nie interesował malarzy, nawet tak odmiennych jak: romantycy Philipp Otto Runge (1777–1810) i Caspar David Friedrich (1774–1840), realiści Adolf Menzel (1815–1905) czy Wilhelm Leibl (1844–1900), niemieccy impresjoniści Lovis Corinth (1858–1925) lub Max Liebermann (1847–1935), symbolista Arnold Böcklin (1827–1901) czy „postklasycysta" Anselm Feuerbach (1829–1880), a nawet przedstawiciel biedermeieru Carl Spitzweg (1808–1885). Owszem, niektórzy z nich przedstawiali sceny rodzajowe i malowali kobiety (ale także mężczyzn) przy zwykłej, prostej pracy (Liebermann) lub na rodzinnym spacerze (Spitzweg); Corinth czy Böcklin byli wyraźnie zafascynowani – każdy w swoim stylu – nagością i erotyzmem, Feuerbach zaś postaciami o „pięknej duszy" jak Ifigenia. W malarstwie niemieckim XIX i XX w., mimo licznych obrazów kobiet, znajdziemy jednak jeszcze mniej postaci KKK niż w literaturze tego okresu.

Koniec XIX w. wydał ponadto znaczące teorie filozoficzne, podejmujące temat kobiety. Takie rozprawy jak *Tako rzecze Zaratustra* (1883–1884, wyd. pol. 1908) Fryderyka Nietzschego (1844–1900) lub *Płeć i charakter* (1903, wyd. pol. 1921) Ottona Weiningera (1880–1903) zdają się potwierdzać tezę, że obraz KKK to nic innego, jak niedościgłe marzenie mężczyzn, zagrożonych rodzącym się feminizmem. Kulturowe projekcje demonicznych, oziębłych, dominujących, modliszkowatych, zbrodniczych czy po prostu martwych kobiet – jak w *Totenmesse* (1893, wyd. pol. 1904) Stanisława Przybyszewskiego (1868–1927) – to rodzaj antyutopii, której przeciwieństwem jest utopia wiernej żony, matki, gospodyni domowej, ograniczającej życie poza domem do niedzielnego nabożeństwa, czy działalności charytatywnej. W kręgach mieszczańskich taka też była rzeczywistość – tyle, że nie była kulturotwórcza.

Okresem nie artystycznej, lecz autentycznej, społecznej emancypacji kobiet niemieckich była → I wojna światowa. Po jej zakończeniu silna niemiecka lewica z coraz

większym sceptycyzmem odnosiła się do modelu gospodyni domowej. Wystarczy przywołać postać antymatki – tytułowej Courage Bertolta Brechta (1898–1956) – by zdać sobie sprawę z ambiwalentnej roli stereotypu KKK. W krótkim okresie Republiki Weimarskiej rozpowszechnił się typ *femme fatale*, której filmowy odpowiednik stanowiły choćby bohaterki kreowane przez Marlenę Dietrich, oraz zupełnie nowy typ: *neue Frau* (nowa kobieta). Były to postaci samodzielne, pracujące, zwykle niezamężne lub żyjące w małżeństwie partnerskim, często bezdzietne. Kobiety te uprawiały sport, dbały o ciało, używały kosmetyków, paliły papierosy, wygodnie się ubierały i nosiły krótko ostrzyżone włosy ułożone w charakterystyczną fryzurę zwaną „Bubikopf". Typ nowej kobiety był szczególnie intensywnie forsowany przez ikonografię reklam. Przemysł kosmetyczny i odzieżowy korzystał z rozwijających się mediów, by zyskać młode, „wyemancypowane" klientki. Natura kobiecej cielesności i erotyki stały się także ważnym motywem weimarskiego kina: najbardziej dosłownie przedstawiały ją paradokumentalne filmy Wilhelma Pragera (1876–1955) *Drogi do siły i piękna* (1925) oraz Roberta Siodmaka (1900–1973) i Edgara Ulmera (1904–1972) *Ludzie w niedzielę* (1930).

Uosobieniem *neue Frau* była pisarka i dziennikarka Vicki Baum (1888–1960), która obok Irmgard Keun (1905–1982) czy Marieluise Fleißer (1901–1974) kreowała bohaterki odpowiadające nowemu wzorcowi. Wystarczy jednak przeczytać kilka ich powieści, by przekonać się – i to jest druga strona ówczesnej niemieckiej emancypacji – że ciągły kryzys gospodarczy i brak konkretnych rozwiązań politycznych czyniły typ *neue Frau* niedościgłą utopią. Można odnieść wrażenie, że wiele bohaterek marzyło o szczęśliwym małżeństwie, dzieciach i stabilizacji, a jedynie z braku życiowej szansy grały role niezależnych finansowo urzędniczek czy sekretarek. Jednocześnie w literaturze i filmie Republiki Weimarskiej dostrzegalne są postaci pozornie odpowiadające modelowi KKK lub raczej: KK, gdyż Kościół nie odgrywał w niemieckiej kulturze lat 1918–1933 większej roli. Wcieleniem takiej kobiety jest postać Lämmchen z powieści *I cóż dalej szary człowieku?* Hansa Fallady (1893–1947), która, choć zajmuje się domem i dzieckiem, jest od męża znacznie silniejsza psychicznie.

Narodowy socjalizm wyrzucił samodzielne i demoniczne kobiety z repertuaru lansowanych wzorców osobowych. Żona i matka – matka synów – to faktyczny ideał kobiety tego czasu. Na plan dalszy zepchnięty został ideał rodziny. Także kobiety niezamężne, ale będące matkami „aryjskich" dzieci, mogły liczyć na poparcie państwa. Nie oznacza to jednak, że kobieta okresu nazizmu była „wyemancypowana". Wręcz przeciwnie, jej zależność od patriarchalnych i autorytarnych struktur społecznych była niezwykle silna[6]. Obszar kultury symbolicznej oferował jedynie pewnego rodzaju zadośćuczynienie podległości kobiet w życiu publicznym. W malarstwie, rzeźbie,

[6] Por. Ute Frevert, *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1986, s. 200–243.

fotografii i filmie tego okresu odnajdujemy zdrowe, silne, wygimnastykowane i nienagannie zbudowane aryjskie postaci kobiet. Przykładami instrumentalizacji ciała w służbie ideologii mogą być obrazy Ivo Saligera (1894–1987) – na przykład *Das Urteil des Paris* (1939), a także film Leni Riefenstahl (1902–2003) *Olimpiada* (1938). Te projekcje zdrowych i silnych kobiet zmieniły się pod koniec wojny w obraz wdowy i zbolałej Piety, z godnością niosącej swe brzemię (tu oczywiście można wskazać na podobieństwo do figury Matki Polki). Zarówno w kulturze polskiej, jak i niemieckiej matka, która utraciła syna, staje się symbolem powojennych kobiet. Symptomatycznym gestem, upamiętniającym ich cierpienie, jednak wykonanym dopiero po zjednoczeniu Niemiec, było umieszczenie w budynku Neue Wache w Berlinie – miejscu, które można porównać z warszawskim Grobem Nieznanego Żołnierza – rzeźby *Pieta*, autorstwa Käthe Kollwitz (1867–1945).

Toposem okresu powojennego stała się kobieta samodzielna i pracująca, często samotnie wychowująca dzieci. Tuż po kapitulacji Niemiec typ ten uosabiała tak zwana *Trümmerfrau*, „kobieta z ruin", odbudowująca zniszczone miasta, a przedstawiona między innymi w pierwszym powojennym filmie niemieckim *Mordercy są wśród nas* (1946) Wolfganga Staudtego (1906–1984). Dodajmy, że jeszcze w latach pięćdziesiątych mała liczba mężczyzn była widocznym symptomem powojennej rzeczywistości. W latach sześćdziesiątych niezwykłego przyspieszenia nabrał ruch feministyczny, dążący już nie tylko do równouprawnienia kobiet i mężczyzn, ale przede wszystkim do ich realnej równości. W Niemczech punkt kulminacyjny tego ruchu przypada na okres tak zwanej rewolty studenckiej. Jego radykalizacja wprowadziła w wymiarze genderowym nową (pod wieloma względami) postać[7] – terrorystkę: zastanawiając się dziś nad ikonami kobiecymi ówczesnych czasów nie możemy pominąć Ulrike Meinhof (1934 –1976) czy Gudrun Ensslin (1940–1977). Niezwykła koniunktura tych bohaterek w literaturze i mediach ostatnich lat (należy tu przywołać dramat Elfriedy Jelinek *Ulrike Maria Stuart* lub filmy *Baader-Meinhof* w reżyserii Uli Edela i *Edukatorzy* w reżyserii Hansa Weingartnera) dowodzi rozpadu stereotypu KKK.

Jednak także typ „walczącej" kobiety niemieckiej wydaje się dziś przestarzały. Dominujący obecnie dyskurs liberalny, za którym podążają najnowsze teorie feministyczne, pokazuje, że teraźniejszość i przyszłość należą do kobiet, które nie potrzebują mężczyzn w budowaniu swej tożsamości, ale i nie muszą się buntować przeciw skostniałym strukturom społecznym. Wyznacznikiem coraz powszechniejszego dziś modelu kobiecości jest wolność wyboru; wyboru rodzenia lub nierodzenia dzieci, gotowania lub niegotowania, kariery lub rezygnacji z niej. Kościół natomiast już dawno przestał być w społeczeństwie niemieckim – inaczej niż w polskim

[7] Za poprzedniczkę figury terrorystki można uznać „uzbrojoną żołnierkę" (*Flintenweib*). Pojęcie to było popularne już w okresie rewolucji 1789 i 1848, w XX w. zaś – w wariancie *rotes Flintenweib* – odwoływało się do komunizmu. Co interesujące, posiadanie broni – atrybut w męskim kontekście konotowany „heroicznie" – w tym przypadku zabarwione jest pejoratywnie.

– przedmiotem dyskusji w sprawach związanych z modelami życia rodzinnego. Formujący się w liberalnej atmosferze typ dziewczyny „alfa" (*Alpha-Mädchen*) powoli przenika także do polskiej kultury, choć trudno mu pokonać stereotyp Matki Polki. Łatwiej było zmieść z powierzchni ziemi dawno już nieaktualny typ niemieckiej KKK.

Ilustracja 32. Typowy dla polskiej kultury motyw kobiety cierpiącej z powodu utraty syna, zostaje po II wojnie światowej włączony także do repertuaru kultury niemieckiej.
Replika *Piety* autorstwa Käthe Kollwitz we wnętrzu Neue Wache w Berlinie.

Matka Polka – przemiany figury heroicznej

Figura Matki Polki wydaje się bardziej złożona niż niemiecka KKK, przede wszystkim dlatego, że jej znaczenie w kulturze polskiej czytelne jest aż na czterech płaszczyznach: literackiej, którą w drugiej połowie XX w. można rozszerzyć o płaszczyznę filmową (co ciekawe, twórcy teatralni nie wypracowali osobnej formy artystycznej dla inscenizacji figury Matki Polki); religijnej, w przypadku odwołań do kultu maryjnego; politycznej, gdy mowa o międzypokoleniowej transmisji specyficznie polskiego modelu patriotyzmu, i społecznej, związanej z funkcjonowaniem określonego stereotypu roli kobiety.

Przy pewnych uproszczeniach płaszczyznę literacką i społeczną można porównać z niemieckim stereotypem KKK, choć nie należy na tej podstawie wyciągać

pochopnych wniosków o ich podobieństwie, które w gruncie rzeczy ogranicza się do wychowywania dzieci, w nowszych wariantach polskiego stereotypu połączonego z domową krzątaniną. Polityczne i religijne znaczenie Matki Polki wynika natomiast ze specyficznie polskich pierwiastków kultury, czyli z tradycji romantycznej oraz roli Matki Bożej w życiu Polaków.

Literacka proweniencja Matki Polki określa jej unikalny charakter, dowodząc zarazem związku z paradygmatem romantycznym – dostrzegalną w Polsce formacją kulturową, u której źródeł stoi doświadczenie zniewolenia i potrzeba walki o suwerenność. Jako żywa figura polskiej kultury pamięci, Matka Polka ujawnia się w pierwszej połowie XIX w., czyli właśnie w chwili narodzin paradygmatu romantycznego, podtrzymywanego przede wszystkim przez literaturę[8]. Nie powinno zatem dziwić, że w monumentalnym materiale ikonograficznym zebranym podczas wystawy „POLKA. Medium. Cień. Wyobrażenie" (Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie, 2006 r.) Matka Polka obecna była jedynie w omówieniach i komentarzach. Funkcjonowała w nich jako zapośredniczona przez język metafora, którą trudno odnaleźć w prezentowanych równolegle fotografiach, szkicach, obrazach i instalacjach.

Pierwsze zwiastuny omawianej tu figury pojawiły się w literaturze oświecenia. Zdaniem znanej feministki Sławomiry Walczewskiej (ur. 1960), najwcześniej można ją odnaleźć w wierszu Franciszka Dionizego Kniaźnina (1750–1807) z 1787 r. pod tytułem *Matka Obywatelka*, w którym czytamy:

> Dziecię, o wieleż to biedy
> Matczyna musi znieść głowa
> Nim się pociecha jej kiedy
> Z ciebie dochowa!
>
> (.....)
>
> Ojczyzny zdrajca i zbrodzień
> Może krew braci rozleje
> Ach! Serca mego nie godzien
> Cała truchleje![9]

Także w pochodzących z tego samego okresu *Listach* Ignacego Krasickiego (1735–1801) odnajdziemy symptomatyczne słowa:

> Jednejśmy matki dzieci, a matka w niedoli
> Ojczyzna! czcze nazwisko, kto cnoty nie czuje,
> Święte, dzielne, gdzie jeszcze poczciwość panuje[10].

---

[8] Por. Maria Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: idem, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Warszawa 1996, s. 5–23, tu: s. 9.

[9] Cyt. za: Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze, feministki*, Kraków 2000, s. 55.

[10] Ignacy Krasicki, *O obowiązkach obywatela. Do Antoniego Hrabi Krasickiego*, w: idem, *Satyry i listy*, oprac. Zbigniew Goliński, Wrocław 1988, s. 162–167, tu: s. 162.

Porównanie obu przytoczonych tu cytatów wskazuje na obecny od samego początku dualizm w literackim wykorzystaniu omawianej figury. Z jednej strony pojawia się ona w formie dosłownej, czyli jako postać matki, z drugiej zaś matką bywa nie konkretna kobieta, lecz Ojczyzna lub Polska. Choć w kulturze niemieckiej trudniej o analogiczne przedstawienia, gdyż słowa „Deutschland" i „Vaterland" (ojczyzna) są rodzaju nijakiego, to przykład takiego chwytu odnajdziemy w napisanym w 1933 r. wierszu *Deutschland* Bertolta Brechta, w którym Niemcy przyrównane zostały do matki. Żeńska obrazowość Niemiec kryje zresztą w sobie odwołanie do Germanii jako ikony niemieckości, co w kulturze polskiej znajduje paralelę w alegorycznej personifikacji Polonii. Antropomorfizacja Ojczyzny poprzez nadawanie jej kobiecej postaci obecna była w polskiej kulturze od XVI stulecia, zarówno w ikonografii, jak i w literaturze. Już w *Kazaniach sejmowych* (1597) księdza Piotra Skargi (1536–1612), w których ubolewał on nad stanem Rzeczypospolitej, odnajdziemy nakaz, by ojczyznę miłować i czcić jak matkę. Wydaje się więc, że figura Matki Polki stanowi swoistą modyfikację tego silnie zakorzenionego w kulturze polskiej motywu.

Oba wcielenia Matki Pol(s)ki w pełni rozwinęły się w okresie romantyzmu. Choć występowały u różnych autorów, to „typ idealny" tej figury najlepiej daje się omówić na podstawie jej przedstawień w twórczości Adama Mickiewicza. W III części *Dziadów* (1832) pojawia się postać Pani Rollinson, cierpiącej z powodu utraty syna:

> Gdzie ty! – znajdę cię, mózgi na bruku rozbiję –
> Jak mój syn! Ha, tyranie! Syn mój, syn nie żyje!
> Wyrzucili go oknem – czy ty masz sumnienie?
> Syna mego tam z góry, na bruk, na kamienie[11].

W epilogu *Pana Tadeusza* czytamy natomiast: „O Matko Polsko! Ty tak świeżo w grobie / Złożona – nie ma sił mówić o tobie!"[12]. Najbardziej znanym przykładem wykorzystania przez Mickiewicza figury Matki Polki jest jednak wiersz *Do Matki Polki* (1830):

> O matko Polko! gdy u syna twego
> W źrenicach błyszczy genijuszu świetność,
> Jeśli mu patrzy z czoła dziecinnego
> Dawnych Polaków duma i szlachetność;
>
> (…)
>
> O matko Polko! źle się twój syn bawi!
> Klęknij przed Matki Bolesnej obrazem
> I na miecz patrzaj, co Jej serce krwawi:
> Takim wróg piersi twe przeszyje razem![13]

---

[11] Adam Mickiewicz, *Dziady, część III*, w: idem, *Dzieła*, t. 3, Kraków 1959, s. 127–305.

[12] Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie*, w: idem, *Dzieła…*, t. 4, s. 7–385, tu: s. 380.

[13] Adam Mickiewicz, *Do Matki Polki*, w: idem, *Dzieła…*, t. 1, s. 251–252, tu: s. 251.

W przytoczonych fragmentach łatwo dostrzec, że Matka Polka jest matką synów, która w cierpieniu, ale i z godnością, patrzy na heroiczno-patriotyczne zrywy swych dzieci. Istotą ich poświęcenia jest z kolei ratowanie Matki Polski. Po powstaniu listopadowym ten literacki motyw pojawił się także w twórczości poetów niemieckich. Wykorzystał go, między innymi, hrabia August von Platen (1796–1835) w wierszu *Wiegenlied einer polnischen Mutter* (1831), z tą jednak różnicą, że płacząca nad kołyską matka rozpacza nie nad stratą syna, lecz męża, który zginął w walce o niepodległość kraju. Mimo to kobieta zwraca się do niemowlęcia, by w przyszłości poszło w ślady ojca. Współcześnie do tego romantycznego modelu matki (także żony) czekającej na syna (męża), który walczy za ojczyznę, ostatecznie zaś cierpiącej z powodu jego utraty, nawiązał Andrzej Wajda w filmie *Katyń* (2007).

Dualizm Matki Pol(s)ki łączy się z jej – na pierwszy rzut oka niedostrzegalną – ambiwalencją płciową. Uosabiająca Polskę Matka symbolizuje bowiem pojęcie, w które wpleciona jest figura ojca, czyli ojczyznę. W jednym z najbardziej znanych fragmentów literatury polskiej, w *Wielkiej Improwizacji* z III części *Dziadów* Mickiewicza, Konrad głosi:

> Ja i ojczyzna to jedno.
> Nazywam się Milijon – bo za milijony
> Kocham i cierpię katusze.
> Patrzę na ojczyznę biedną,
> Jak syn na ojca wplecionego w koło[14].

Mickiewiczowska męska ojczyzna to raczej wyjątek w polskiej literaturze, lecz ze względu na wagę *Wielkiej Improwizacji* w kanonie kultury narodowej, nie można pominąć jej milczeniem[15]. Napięcie, wkradające się pomiędzy zbolałą matkę, patrzącą na poświęcenie swych synów, a cierpiącą ojczyznę, wynika więc też z owego niepewnego statusu płci, choć wydawać by się mogło, że nic bardziej nie poświadcza kobiecości niż macierzyństwo. Problem niejasno zdefiniowanej płciowości Matki Polki nasuwa także pytanie, czy figura ta jest nośnikiem wartości matriarchalnych czy też patriarchalnych. Badaczki (problematyka Matki Polki omawiana jest głównie w kręgach feministycznych) są w tej sprawie zgodne: Matka Polka jest uosobieniem światopoglądu patriarchalnego. Figura ta wcale nie implikuje wartości rodzinnych (w czym należy dostrzegać przeciwieństwo wobec niemieckiej KKK), a jej romantyczno-narodowe korzenie oraz troska o samych tylko synów wskazują na silny związek z ideą męskiego braterstwa, które spycha kobiety do roli wyłącznie reprodukcyjnej (tu z kolei rysuje się zbieżność z omawianym wyżej modelem niemieckim). Ów poniekąd aseksualny charakter Matki Polki stanowi jednakże nie tylko konsekwencję jej uwikłania politycznego i patriotycznego, ale i religijnego. Gdyby bowiem jej kobiecość manifestowała się inaczej niż przez samo tylko macierzyństwo, sfera przez

[14] Adam Mickiewicz, *Dziady…*, s. 166.

[15] Por. Dorota Siwicka, *Ojczyzna intymna*, „Res Publica Nowa" 7–8 (1993), s. 70–72, tu: s. 70.

nią reprezentowana – ojczyzna, Polska – mogłaby zostać odarta z przysługującej jej godności. Potencjalna seksualność kobiety-matki szargałaby narodowe świętości, ale i łamała diagnozowane przez psychoanalizę tabu oraz godziła w fundamentalną ikonę macierzyństwa w kulturze polskiej – Matkę Bożą.

Według Bogusławy Budrowskiej, badającej postawy wobec macierzyństwa w Polsce, wzór Matki Bożej ma usprawiedliwiać i uzasadniać konieczność poświęcenia się dzieciom oraz rezygnacji z własnych potrzeb. Tradycja wiązania figury Matki Bożej z działaniami w sferze publicznej sięga średniowiecza i jest obecna praktycznie aż do czasów współczesnych (wystarczy wspomnieć pieśń *Bogurodzica*, pełniącą rolę pierwszego → hymnu narodowego, a także wygłaszanie w patriotycznym tonie modlitwy *Pod Twoją obronę*). W tym kontekście wyłania się także katolicka figura Najświętszej Maryi Panny Królowej Polski, patronki kraju. Dodatkowe umocnienie kultu maryjnego w polskim życiu publicznym nastąpiło w ostatnich dwóch dziesięcioleciach XX w., za sprawą pontyfikatu → Jana Pawła II.

Charakteryzująca Matkę Polkę boleść to motyw zaczerpnięty z literackich i artystycznych przedstawień *Mater Dolorosa*. Ikonograficzne połączenie tych dwóch figur można odnaleźć w twórczości polskiego malarza Artura Grottgera (1837–1867), który w połowie XIX w. przedstawiał postaci kobiet opłakujących śmierć synów. Podobny chwyt zastosowała artystka Käthe Kollwitz we wspomnianej wyżej *Piecie*. Wartym komentarza, bo obecnym na marginesie obu omawianych tu kultur, wcieleniem motywu matczynego cierpienia po utracie syna jest także *jidysze mame*, o której traktuje znana piosenka, w polskiej wersji wykonywana między innymi przez popularne artystki Hankę Ordonównę i Hannę Banaszak. Stereotypu żydowskiej matki nie da się jednak oderwać od wpływów diaspory. Poprzez dominującą opiekuńczość *mame* broni rodzinę i tradycję przed nieżydowską większością. Na wszelkie sposoby stara się trzymać synów z dala od *sziks*. W sztuce motyw ten wykorzystywany był wielokrotnie – na przykład w należącym do klasyki *Kompleksie Portnoya* (1967) Philipa Rotha (ur. 1933). Dalsze przykłady *jidysze mame* odnaleźć można w amerykańskiej kulturze popularnej, szczególnie zaś w kinie hollywoodzkim: od *Śpiewaka z jazzbandu* (*The Jazz Singer*) Alana Croslanda (1884–1936) z 1927 r. do noweli Woody'ego Allena (ur. 1935) *Zagłada Edypa* (*Oedipus Wrecks*) ze zbiorowego filmu *Nowojorskie opowieści* (*New York Stories,* 1989). Także komedie, jak *Zakazany owoc* (*Keeping the Faith*, 2000) Edwarda Nortona (ur. 1969) czy *Serce nie sługa* (*Prime*, 2005) Bena Youngera (ur. 1972) traktują o przygodach emancypacji żydowskich mężczyzn postawionycjh między tradycją a współczesnością.

Religijny aspekt wpisany w figurę Matki Pol(s)ki łączy się z przypisywanymi jej zadaniami politycznymi, stanowiącymi zresztą zupełne przeciwieństwo ról wyznaczonych niemieckiej „kurze domowej" – KKK. Bodaj najczęściej przytaczana definicja Matki Polki, autorstwa Sławomiry Walczewskiej, głosi, że jest to „formuła udziału kobiet w polskiej wspólnocie narodowej"[16]. Ponieważ mężczyźni w czasie rozbiorów

[16] Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze…*, s. 53.

mieli ograniczoną możliwość pełnienia ról związanych z władzą i polityką na najwyższych szczeblach, ostry gdzie indziej podział na przestrzeń publiczną, zdominowaną przez mężczyzn i prywatną, przypisywaną kobietom, był w Polsce słabszy. Zadanie, które w tej niejasnej relacji przypadło kobiecie-matce, polegało więc przede wszystkim na tym, by w zaciszu domowego ogniska wpajać synom wartości narodowe i patriotyczne oraz przygotowywać ich do walki o niepodległość: „(…) sprawa wychowania stała się sprawą polityczną, ponieważ rodzina była jedynym gwarantem utrzymania tożsamości narodowej”[17]. Przeniesienie niektórych aspektów sfery publicznej do domu oswajało młodych Polaków z konspiracyjnym charakterem walki o odrodzenie kraju. Owa specyficzna, na swój sposób uprzywilejowana, pozycja polskich kobiet w XIX w. (a także w niektórych okresach XX w.) skutkowała – jak argumentuje literaturoznawca Jan Prokop – słabszym niż na Zachodzie zaangażowaniem w walkę o równouprawnienie.

Kontynuację owej niepewnej lokalizacji polskiej kobiety pomiędzy sferą publiczną a prywatną można dostrzec także w niektórych momentach historii PRL-u. W nowatorski sposób przedstawił to amerykański historyk Padraic Kenney, dowodząc, że choć w narracji o przełomowych wydarzeniach z lat 1945–1989 kobiety pełnią rolę marginalną, to w istocie ich znaczenie dla obalania systemu trudno przecenić. O ile bowiem strajkujący i okupujący zakłady pracy mężczyźni wpisywali się w tradycję Polski walecznej i bohaterskiej, to postulaty strajkujących kobiet (Kenney opiera się na przykładzie łódzkich włókniarek), odwoływały się do sfery domowej (problemy z zaopatrzeniem i zapewnieniem rodzinie właściwego wyżywienia; kłopoty z opieką nad dziećmi w godzinach pracy i tak dalej), co stawiało władze w wyjątkowo niekomfortowym położeniu[18]. Jednak w książce *Świat bez kobiet* feministka i literaturoznawczyni Agnieszka Graff komentuje tę samą sytuację niejako *à rebours*. Argumentuje ona, że w kluczowym momencie powojennej historii Polski kobiety schowały się w cieniu mężczyzn i ograniczyły swoje oczekiwania do sfery domowej, a nie publicznej, wykluczając się tym samym z dostępu do władzy. Rzeczywiście, począwszy od okresu powojennego patriotyczne zadania Matki Polki zaczęły wyraźnie schodzić na dalszy plan. Na chwilę tylko wyszły z cienia w okresie → Solidarności i stanu wojennego, a zatem w ostatniej kulminacji paradygmatu romantycznego. Zresztą, zdaniem Graff, Polki tej szansy, którą dawał solidarnościowy zryw, nie wykorzystały. Ilustracją niejednoznacznej sytuacji polskich kobiet był nakręcony w okresie stanu wojennego film Janusza Zaorskiego (ur. 1947) *Matka Królów* (1982), którego tytułowa bohaterka, matka trzech synów noszących nazwisko Król, uosabia bodaj wszystkie typowe cechy Matki Polki: wychowywała dzieci na patriotów, cierpi z powodu ich

[17] Anna Titkow, *Kobiety pod presją? Proces kształtowania się tożsamości*, w: *Co to znaczy być kobietą w Polsce,* red. Anna Titkow, Henryk Domański, Warszawa 1995, s. 9–39, tu: s. 13.

[18] Por. Padraic Kenney, *The Gender of Resistance in Communist Poland*, „American Historical Review” 104:2 (1999), s. 399–425.

utraty (tak dosłownej, gdy jeden z synów zostaje aresztowany, jak i symbolicznej, gdy drugi wypiera się wpajanych mu od dzieciństwa wartości); jest heroiczna i troskliwa.

Ilustracja 33. W latach pięćdziesiątych popularne wizerunki kobiet łączyły socjalistyczny etos pracy z obowiązkiem odbudowy ojczyzny. Fotos z planu filmowego *Przygody na Mariensztacie* (1953, reż. Leonard Buczkowski).

Z socjologicznych analiz postaw społecznych wobec macierzyństwa wynika, że od czasów PRL-u heroizm Matki Polki przenosi się z życia publicznego i politycznego w obszar życia codziennego; przerodził się w przymus połączenia życia zawodowego z rodzinnym, stania w długich kolejkach, żmudnego „zdobywania" niemal wszystkich potrzebnych w domu rzeczy i tak dalej. Innymi słowy, towarzyszący polskiemu macierzyństwu porządek społeczny, związany z walką o suwerenne państwo, został zepchnięty na margines, pozostawiając po sobie jedynie ciężar codzienności. Władze socjalistycznej Polski nadały tej przemianie wymiar zupełnie karykaturalny: mozolny trud zapewnienia rodzinie materialnych podstaw funkcjonowania uczyniły szlachetnym obowiązkiem wobec społeczeństwa. Dowodem tej karkołomnej propagandy jest wybudowany w latach osiemdziesiątych Pomnik-Szpital Centrum Zdrowia Matki Polki w Łodzi, a także umieszczona przed jego wejściem rzeźba, przedstawiająca kobietę, tulącą dziecko do piersi.

Wraz z odzyskaniem politycznej i gospodarczej suwerenności oraz stopniowym ustępowaniem symboliczno-romantycznego stylu kultury polskiej, figura Matki Polki podlegała (i nadal podlega) dalszym przemianom. Dla Adasia Miauczyńskiego, głównego bohatera *Dnia świra* (2002), filmu Marka Koterskiego (ur. 1942), który w szczególny sposób diagnozuje odwrót od romantycznych tradycji, matka nie jest już świętością, lecz utrapieniem („Najpierw bałem się jej, teraz boję się o nią"). W podobnie ironiczny, groteskowy wręcz, sposób zmianę kondycji polskiej kultury i wpisanej w nią rolę kobiety opisuje Sylwia Chutnik (ur. 1979) w głośnej powieści z 2008 r. *Kieszonkowy atlas kobiet*.

> A Polska Matka, wiadomo, nie umiera ot tak sobie, tylko wstępuje do nieba. Normalnie bez biletu, na cwaniaka, siada na odkurzacz okrakiem i pędzi na samą górę. Tam przybija piątkę z Maryją i leci zmywać naczynia po ostatniej wieczerzy. A jeszcze gdera pod nosem: „No cholery jedne, co oni tu nawyprawiali, barłóg taki zostawić na stole, przecież jak dzicz jakaś, wszystko wylane, okruchy na ziemi, szmatą po łbie zdzielić, toby zaczęli szanować pracę cudzą. Najłatwiej to sobie łazić wte i nazad, głosić jakieś kocopały, a posprzątać to już nie łaska, mesjasze zasrane"[19].

Romantyczna figura Matki Polki została więc odarta z konotacji narodowo-patriotycznych. Pozostały natomiast skojarzenia religijne oraz heroizm i poświęcenie, tyle że współcześnie nie są już skierowane ku ojczyźnie, lecz ku rodzinie (w czym zwiększa się podobieństwo „nowej" Matki Polki do „starej" KKK). Bohaterstwo związane z macierzyństwem przybiera dziś zupełnie nowe formy. O ile jeszcze w czasach PRL-u motyw wychowywania dzieci w duchu walki o narodową suwerenność miał rację bytu, to – jak pokazują wyniki badań – współczesne macierzyństwo odarte jest z elementów patriotycznych i obywatelskich; przestaje być powinnością, a staje się wyzwaniem, które nie polega na przygotowaniu dzieci do życia w wielkiej polskiej wspólnocie, lecz przede wszystkim na sprostaniu presji, by jak najlepiej połączyć życie rodzinne z zawodowym. Jak pokazują badania Budrowskiej, związany z symboliką Matki Polki przymus poświęcania się dla dobra rodziny, w tym nie tylko partnera i potomstwa, ale i starszych pokoleń, nadal jest w polskiej kulturze bardzo silny.

W stronę porównania

O ile ironia wpisana jest w stereotyp KKK już u jego źródeł, to w przypadku Matki Polki stanowi ona wytwór współczesności. Ponadto religijność polskiej figury wpisana jest w jej istotę i wynika z jej duchowej (a także ikonograficznej) bliskości z postacią Matki Bożej, natomiast religijność KKK stanowi konsekwencję jej niekoniecznie dobrowolnego uczestnictwa w życiu Kościoła. Tym, co obie te figury radykalnie od siebie różni, jest miejsce ich uobecnienia w sferze symbolicznej obu społeczeństw. Matka Polka stanowi wielokrotnie wykorzystywaną figurę, utożsamianą z najwyższą

[19] Sylwia Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Kraków 2008, s. 15.

w polskiej kulturze wartością, jaką szczególnie w okresie trwania paradygmatu romantycznego była ojczyzna. W sferę życia codziennego Matka Polka wkroczyła dopiero niedawno i to nie przez symbolikę patriotyczną, a cierpiętniczą. KKK natomiast jest w niemieckiej kulturze symbolicznej figurą marginalną i ograniczoną do środowiska mieszczańskiego. Wolno przypuszczać, że w realnym świecie dziewiętnastowiecznych Niemiec bez trudu można było odnaleźć kobiety, realizujące ten model. Nie interesował on jednak twórców kultury symbolicznej.

Poszukując wzajemnych powiązań między Matką Polką a KKK, należy podkreślić, że z racji historycznych uwarunkowań kultury polskiej w XIX i XX w. niemiecka kobieta nie mogła być w duchu polskiej kultury (post)romantycznej wartościowana inaczej niż negatywnie lub ironicznie, na co wskazuje także spotykane nieraz w języku polskim sarkastyczne użycie zwrotu KKK. Odwrotnie natomiast taki zabieg był do pomyślenia. Jak pokazał Heinrich Heine (1797–1856) w swych *Obrazach z podróży* (1826–1831) niemiecki poeta może pisać o Polkach w tonie wprawdzie nieco uszczypliwym, jednak nie całkiem pozbawionym sympatii. Dla Heinego już sama odmienność dominujących w obu kulturach modeli kobiecości stanowiła rzecz godną uwagi.

> Polki są nieskończenie różne od kobiet niemieckich (…). Niewiele znajdzie się wśród Polek wzorów gospodarności [Küche – M.S. i W., J.J.], umiejętności wychowania dzieci [Kinder – M.S.-W., J.J.], pobożnej pokory [Kirche – M.S.-W. i J.J.] i wszystkich tych cichych cnót kobiet niemieckich[20].

Symptomatyczne jest jednak, że patriotycznej figury Matki Polki poeta w opisywanych przez siebie kobietach nie odnalazł. Przeciwnik Heinego, hrabia August von Platen, stworzył natomiast w wierszu *Wiegenlied einer polnischen Mutter* obraz kobiety, doskonale odpowiadający modelowi Matki Polki.

Wybrana literatura

Becker-Cantarino Barbara, *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800*, Stuttgart 1987.

Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850–1918. Eine Quellendokumentation aus Anstandsbüchern und Lebenshilfen für Mädchen und Frauen als Beitrag zur weiblichen literarischen Sozialisation, red. Günter Häntzschel, Tübingen 1986 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 15).

Budrowska Bogusława, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*, Wrocław 2000.

[20] Heinrich Heine, *O Polsce*, przeł. Wacław Zawadzki, w: idem, *Dzieła wybrane*, wyb. i oprac. Adolf Sowiński, t. 2, Warszawa 1956, s. 628–660, tu: s. 645.

Frevert Ute, *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*, Frankfurt am Main 1986.

Janion Maria, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.

Ostrowska Elżbieta, *Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej*, w: *Gender – konteksty*, red. Małgorzata Radkiewicz, Kraków 2004, s. 215–228.

POLKA. Medium. Cień. Wyobrażenie (katalog wystawy), oprac. Ewa Gorządek, Agnieszka Zawadowska, Maria Janion, Warszawa 2006.

Paletschek Sylvia, *Kinder – Küche – Kirche*, w: *Deutsche Erinnerungsorte*, red. Hagen Schulze, Etienne François, t. 2, München 2001, s. 419–433.

Prokop Jan, *Kobieta Polka*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Jan Bachórz, Alina Kowalczykowa, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991, s. 414–417.

Szwajcowska Joanna, *The Myth of the Polish Mother*, w: Ewa Mazierska, Elżbieta Ostrowska, *Women in Polish Cinema*, New York – Oxford 2006.

Vinken Barbara, *Die deutsche Mutter: Der lange Schatten eines Mythos*, München 2001.

Weber-Kellermann Ingeborg, *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*, Frankfurt a.M. 1974.